SLOMANN

Dr. Mackeprang
fra Deres hengivne
V. S.

STUDIER FRA NATIONALMUSEET. I.

VILHELM SLOMANN

BJÆRGKRYSTALLER AF GIOVANNI BERNARDI DA CASTELBOLOGNESE

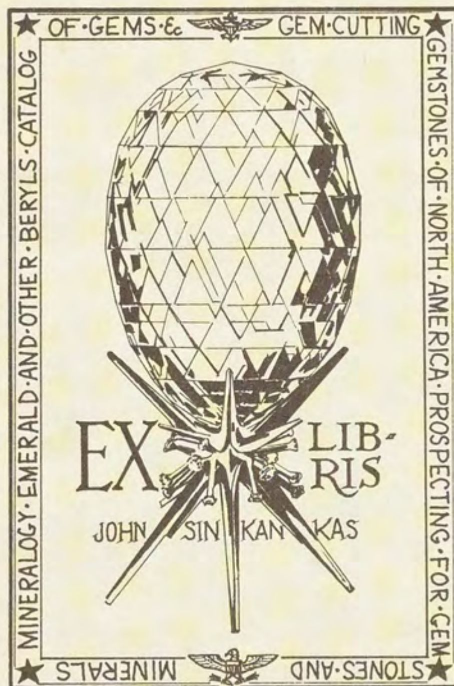
EN KUNST-ARKÆOLOGISK UNDERSØGELSE

SÆLGES TIL FORDEL FOR NATIONALMUSEUMSFONDET

KØBENHAVN
LEVIN & MUNKSGAARDS FORLAG
1925

6.50

1.25 Oct '68
Cat Paludan-Copenhagen



STUDIER FRA NATIONALMUSEET. I.

VILHELM SLOMANN

BJÆRGKRYSTALLER AF GIOVANNI BERNARDI DA CASTELBOLOGNESE

EN KUNST-ARKÆOLOGISK UNDERSØGELSE

SÆLGES TIL FORDEL FOR NATIONALMUSEUMSFONDET

KØBENHAVN
LEVIN & MUNKSGAARDS FORLAG
1925

CLICHÉERNE SKÆNKET AF CARLSBERGFONDET
PAPIR OG TRYK AF H. H. THIELES BOGTRYKKERI

Mange er i denne Tid kaldede til hver efter sin Evne at bevidne deres Veneration og Taknemlighed overfor en af vort Lands vigtigste kulturelle Institutioner; Foredragsholdere, Skribenter, Kunstnere, Rigmænd og Smaakaarsfolk, alle opfordres til at støtte den Bevægelse, der er rejst for at skaffe Nationalmuseet værdige og betryggende Boligforhold.

Da Venner ved Nationalmuseet har ment, at efterfølgende Afhandling, som er skrevet for Aar og Dag siden, og som nu er bestemt til Optagelse i The Burlington Magazine, paa sin Vis maaske vil kunne gavne Indsamlingen til Nationalmuseumsfondet, har jeg med Glæde — støttet af Carlsbergfondet, H. H. Thieles Bogtrykkeri og Levin & Munksgaards Forlag — ladet den udsende som en Piece for sig, der indleder en Række: Studier fra Nationalmuseet.

Desværre maa jeg tilstaa, at dens Brist for mig bliver langt føleligere, naar jeg ser den saaledes paa egen Haand henvende sig til en videre Kreds end de Fagfællers, den egentlig var bestemt for.

Men maaske kan Afhandlingen dog, som den er, hos nogle Læsere vække en Stemning af Undren over, hvilke Rigdomme vore gamle Samlinger maa rumme, naar et tilfældigt, upaaagtet og ved første Øjekast lidet anseligt Stykke, som det Skrin, der danner Hovedemnet for efterfølgende Fremstilling, har en ejendommelig Plads i Kunsthaandværkets Historie og en Herkomst, der ikke er mindre fornem end Uffiziernes og Neapels berømteste Kostbarheders. I saa Fald er dens Offentliggørelse paa dansk og i dette Øjeblik tilstrækkelig begrundet.

Den 8. Marts 1925.

VILHELM SLOMANN



Skrin af Sølv med Tavler af Bjærgkrystal. Nationalmuseet. Kjøbenhavn.

Under Forberedelsen af »De danske Museers Glasudstilling«, som afholdtes i Kunstindustrimuseet i Efteraaret 1921, blev der en Dag i Nationalmuseet vist mig et Skrin af Sølv, i hvis Vægge der er fire Tavler med sjældne Hulrelieffer. Straks følte jeg af flere Grunde Tvivl om, at disse var af Glas; de viste sig at være af Bjærgkrystal[1] og at være skaarne af Giovanni Bernardi da Castelbolognese; det er disse, der har foranlediget efterfølgende Studie, der har været tænkt som et Led af et større Arbejde om Renæssancens Glyptik.

I

Giovanni Bernardi, eller som han selv i Reglen kaldte sig, Mester Giovanni da Castello Bolognese, regnes for en af Renaissancens frugtbareste og dygtigste Ædelstensskærere og en udmærket Medaljør.

Han fødtes i Aaret 1496 som Søn af en Guldsmed i Castel Bolognese, en Flække i Nærheden af Byerne Faenza og Ferrara. Til denne sidste By flyttede Faderen med Familien, og her tilbragte Giovanni sin første Ungdom; i tre Aar stod han i Tjeneste hos Ferrara's Hertug, Alfonso I d'Este, og det vides, at han til denne bl. a. skar Møntstempler samt en Bjærgkrystal, som forherligede en af Hertugens Krigsbedrifter: Kampen om Fæstningen Bastia, der paa en og samme Dag blev erobret af hans Fjender og taget tilbage af ham selv.

Den kendte Literat og Biskop, Paolo Giovio foranledigede Giovanni til at drage til Rom og bragte ham i Forbindelse med Kardinalerne Salviati og Hippolito da Medici, som ikke blot gav ham ny Opgaver, men ogsaa henledte Pavens, Clemens VII's, Opmærksomhed paa ham.

Til Paven skar han fire cirkelrunde Krystaller med Fremstillinger af de fire Evangelister; de skal have vakt den største Opsigt; desuden skar han Stemplerne til en Mønt, der paa Forsiden viser Clemens VII's Portræt og paa Bagsiden Josef, som giver sig til Kende for sine Brødre; disse Stempler skaffede ham i 1534, som Benvenuto Cellinis Efterfølger, en Ansættelse som Stempelskærer, »Mazza«, ved den pavelige Mønt[2].

Han prægede en Portrætmedalje i Guld af Kejser Karl V og overrakte Kejseren den personligt ved Kroningen i Bologna i 1530. Som Tegn paa sin overordentlige Tilfredshed betalte denne ham 100 Gulddubloner for den og opfordrede ham til at følge sig til Spanien; men paa Grund af Arbejder, han havde under Udførelse for Paven og for Kardinalen af Medici, maatte Giovanni afslaa dette ærefulde Tilbud.

Igennem en Del Aar synes Kardinalen af Medici at have været Giovanni's mest interesserede Mæcen; efter hans pludselige Død i 1535 blev den unge Kirkefyrste, Kardinal Alessandro Farnese, hans Beskytter[3].

Farnese, der i sit fjortende Aar (1534) var bleven udnævnt til Kardinal og den katolske Kirkes Vicekansler, opdroges, indtil omkr.

1540, under Farfaderens, Pave Paul III's[4], opmærksomme Tilsyn, af en fremragende Humanist, Lederen af Vatikanets Bibliotek, den senere Pave, Marcellus II. I 1540'erne blev Alessandro Farnese en af Roms mægtigste Mænd; som Vicekansler, det vil sige Udenrigsminister, førte han en Politik der gik ud paa, snart i Forbund snart i Strid med Kejseren, at slaa det lutherske Kætteri ned, at fremme Pavestolens verdslige Interesser og styrke Slægten Farneses dynastiske Planer; som Uddeler af Kirkens Beneficier og selv raadende over de største Indtægter formaaede han, for kortere eller længere Tid ad Gangen, at samle Italiens betydeligste Digtere, Literater og Kunstnere ved sit Hof i *la Cancelleria* i Rom. Boende som hans Gæst malede Tizian i 1545 og 46 sin berømte Række Portræter af Farnese Slægtens Medlemmer, og under hans Tilsyn fuldendte Michel Angelo, bistaaet af Vignola, Palazzo Farnese. Selv skal han senere have sagt, at Verden skyldte ham tre Underværker frembragte af ham som Menneske, som Fyrste og som Præst: det første var Datteren Clelia, det andet og tredje Vignolas to Hovedværker, Lystslottet Caprarola og Jesuiternes Hovedkirke Il Gesú.

Omkring 1539 forlod Mester Giovanni Rom for at slaa sig ned i Faenza, nogle faa Mil fra sin Fødeby. Stillingen som »Mazza« solgte han for en Afgift af 200 Scudi aarligt; Kardinal Farnese lønnede ham med en Sinecure som »Giannizzero« »der indbragte ham en god Sum Penge«, og som en velstaaende Mand kunde han derfor opføre sig et eget Stenhus, hvor han modtog Kardinalen som Gæst, naar denne paa Rejser passerede Byen. Om Velstand og Kunstglæde vidner, at Vasari i »Casa del Giovanni Castelbolognese« saa et Portræt malet af Giorgione, et »i Sandhed guddommeligt Arbejde« og Tizians skønne Ungdomsbillede »De tre Aldre«[5], der nu findes i Bridgewater Samlingen i London efter at have tilhørt saa berømte Samlere som Dronning Christina af Sverige i det 17de og i det 18de Aarhundrede Prinsregenten af Orléans.

Et Portræt af Parmigianino i Museet i Neapel viser ifølge gammel Overlevering, hvorledes vi skal forestille os denne af Lykken begunstigede Mester[6].

Under Baretten, som smykkes af en karakteristisk »Agraffe« med en stor Leda Kamé, ser man, delvis dækket af det glatte, blanke Haar, en af anstrengt Arbejde furet Pande og to smalle Øjne, hvis opmærksomme Blik røber sørgmodig Tænksomhed og et uroligt Temperament, af lignende Art som Benvenuto Cellinis.

Vant, som man er, til at møde de højeste Samfundslags Repræsentanter i Datidens Portræter, føler man i det reserverede, der er over dette Billede, den borgerlige Haandværker, som ikke har haft Lejlighed til at tilegne sig de fri og ledige Bevægelser, den elegante Nonchalance, der er de ydre Kendetegn paa Renæssancens ny, europæiske Fornemhedsbegreb. Men er Udtrykket mere borgerligt uroligt og bekymret end aristokratisk stille og alvorligt, taler det netop derigennem stærkere til os.

Giovanni beundredes meget af sine Samtidige; Tidens fornemste Mæcener er nævnte blandt hans Beskyttere og selv Benvenuto Cellini anerkendte hans Dygtighed i en meget karakteristisk Udtalelse. Paa et givet Tidspunkt havde skændige Mennesker udspredt det Rygte, at Benvenuto var en elendig Stempelskærer; han glædede sig derfor heftigt, da han hørte at Giovanni, »molto valentuomo« til at skære Staalstempler, var ankommet til Rom, og hans hedeste Ønske var at komme til at kappes med denne for at overstraale ham og derved beskæmme Bagvaskerne: »jeg haabede«, skriver han, »saaledes at kunne ødelægge mine talrige Fjender ved min Kunst i Stedet for ved mit Sværd«[7].

Man kender intet Arbejde af Giovanni udført efter 1549; i 1553 døde han. —

I anden Udgave af sin berømte »Vite«, der udkom i 1567, har Vasari fortalt Giovannis Liv og refereret for Eftertiden Samtidens Dom om ham. Han lægger Hovedvægten paa Krystalarbejderne, hvoraf han opregner tredve særlig betydelige, mens han kun nævner tre Medaljer og nogle faa Mønter og Kaméer. Af Vigtighed for den Tiltro, vi skylder Vasari, er det at erindre, at han personligt har kendt Giovanni og har kunnet hente sine Oplysninger dels hos denne selv, dels hos Farnese, hvis Kunstnerkreds han længe tilhørte. Vasaris Oplysninger bliver da ogsaa i alt væsentligt bekræftede gennem en Række Breve skrevne i Aarene 1539 til 1547 af Giovanni til Kardinal Farnese og fremdragne i forrige Aarhundrede fra Farnese Slægtens Arkiv.

Et Ekko af Vasaris Beundring møder man endnu hos P. J. Mariette i dennes Traité des pierres gravés fra 1750 (og hos de samtidige og senere Forfattere, som har afskrevet Mariette). Men derefter har der været stille om Giovanni; i det 19de og 20de Aarhun-

drede, hvor Interessen for den nyere Tids Glyptik i sin stadige Aftagen har nærmet sig Nulpunktet, er han kun sjælden bleven nævnt.

Nutidens Beskæftigelse med Renæssanceplaketterne er dog i nogen Grad kommet Giovanni til Gode. Han tog ofte Afstøbninger



Parmigianino: Portræt af Giovanni Bernardi.
Nationalmuseet, Neapel.

i Bly eller Bronce af sine Arbejder i Krystal eller andre Stene, og af saadanne »Plaketter« findes mange bevarede i de store Museer; Kaiser Friedrich Museet i Berlin har saaledes i sit Katalog over italienske Broncer (1923) gengivet 60 Plaketter af Mester Giovanni.

II

I den nyeste Oversigt — i Thieme-Beckers Lexicon — over Mester Giovannis Liv og Virksomhed nævnes der kun ti Bjærgkrystaller af ham, som endnu existerende. Til disse skal vi i det følgende føje tolv nye, hvoriblandt ganske vist én er tvivlsom.

Men forinden vi gaar over til en Omtale af Krystallerne enkeltvis, er det rigtigst at sige nogle faa Ord om den Teknik, Giovanni anvendte ved Krystallernes »Skæring«.

Efter at have valgt en Krystaltavle, uden »Fjer« eller andre Fejl og af en passende Størrelse, højst 10—11 Centimeter i det



Giovanni Bernardi: Horatiernes og Curiatiernes Kamp.
Krystal i Cabinet des Médailles, Paris.

største Tværmaal, og efter paa Grundlag af en Fortegning, at have udført en Voksmodel af det Hulrelief, han vilde skære, fæstnede han Krystallen med Kit eller Mastix til et lille Skaft, saa den blev let at haandtere. Derpaa ridsede han med en Metalstift Figurernes Omrids paa Tavlen. Ganske smaa, blot nogle faa Millimeter brede Bor eller flade Skiver af et blødt Metal udførte Skæringen ved Hjælp af Diamantpulver, som dryppedes paa Stenen i Olie- eller Vanddraaber. Borene fastgjordes i en Slags Drejebænk og bragtes ved en Trædeindretning i en hastig roterende Bevægelse, hvorved de kradsede Diamantpulveret imod Krystalfladen; ved Afskrabningen fremkom rette eller krumme Linier eller skaalformede Fordybninger, Elementerne, hvoraf alle Krystalfremstillinger er bygget op.

Ejendommeligt for Giovanni og hans Samtidige i det 16de Aar-

hundrede er, at de udskar Figurerne som spejlvendte Hulrelieffer (Intaglier) i Krystallens Bagside, saaledes at Krystallen maa ses forfra, for at Fremstillingen kan komme til at staa retvendt og som et Relief inde i den vandklare Sten. Denne raffinerede Fremgangsmaade er vanskelig, og senere Tider, som har vurderet Krystal-



Giovanni Bernardi: Golgata.
Krystal i Cabinet des Médailles, Paris.

skæringer ringere, har erstattet den med lettere og billigere. Men i det 16de Aarhundrede øgede man Krystallens Virkning yderligere ved at beklæde Bagsiden med en Folie af Guld, beskyttet af et jævnt Lag Mastix. Nogle faa Krystaller har bevaret denne Bagklædning uskadt indtil vore Dage, saaledes en »Pax« i Victoria og Albert Museet i London; paa andre er det oprindelige Guld blevet erstattet af Sølv, sandsynligvis i det 18de Aarhundrede, da Forsølvning paa mange Omraader fortrængte Forgyldning; Valerio Vicentinos Krystalskrin i Florens viser en saadan, formentlig senere, Sølvfoliering.

»Horatiernes og Curiatiernes Kamp« i Paris (P. 6) er, saavidt vi ved, den eneste af Giovannis Krystaller, der endnu har bevaret Rester af en oprindelig Guldfolie; men at han oftere har anvendt

en saadan fremgaar af et Udtryk benyttet i et Inventar over hans Bo, optaget efter hans Død. Notaren nævner heri forskellige Medaljer af Guld og Sølv og opgiver deres Vægt; derefter anfører han — uden Angivelse af Metallets Vægt — et Portræt af Kejseren, Karl V: »d'oro in cristallo negro«, og desuden ni andre Arbejder: »tutte d'oro in cristallo« ɔ: alle af Guld i Krystal; disse Ord viser, at Mester Giovannis Krystaller, for den læge Notars Øjne, har set ud som Basrelieffer af Guld, dækkede af, eller rettere, værende inde i Krystallerne. Naar de Krystaller, vi har set af Giovanni, alle har været matterede paa Bagsiden, saa Relieffet nu staar hvidt i hvidt, hænger det sikkert sammen med dette Forhold, fordi det tynde Guld langt bedre har kunnet fæstnes paa den matte, ru Flade end paa en glat og blank. Undrer man sig over den Mangel paa Respekt for Stoffernes Egenart, der ligger i at tage Bronceafstøbninger af Stenskæringer, saaledes som det er nævnt, Giovanni havde for Skik, bliver det mindre forbavsende, naar man erindrer, at hans Arbejder, der blev indfattede i Guld og Sølv, selv halvt om halvt havde en metallisk Karakter.

III

Blandt de førnævnte Krystaller, den anonyme Forfatter til Biografien i Thieme-Becker's Lexicon ikke kender, er der fem, om hvilke ogsaa vor Viden er overmaade ringe; de findes i National Museet i Neapel og omtales i dets Katalog (Engelsk Udgave, 1900) som: »Five splendid engravings of the Evangelists and The Triumph of Glory, in Rock Crystal, by Giovanni di Bernardi«.

Krystallen, forestillende »Himmeriges Herlighed« (The Triumph of Glory) er os ganske ubekendt; derimod er det i al Fald en Mulighed, at de fire Evangelister er de samme fire cirkelrunde Krystaller, som Giovanni skar til Pave Clemens VII; dette vilde unægtelig give dem øget Interesse for os, da de, i saa Fald, hører til hans meget faa bevarede Ungdomsarbejder.

Selv om vi nemlig regner alle Arbejder udførte før 1535, d. v. s. før Kardinalen af Medici's Død, for hans Ungdomsarbejder, kender vi i Øjeblikket kun to, som vi ved er saa tidlige, nemlig Golgatha-Krystallen i Cabinets des Médailles i Paris (P. 7) og Tityos' Krystallen i British Museum i London (P. 16).

Den første viser forskellige Ubehjælpsomheder, der paa For-

haand gør det sandsynligt, at den er et tidligt Arbejde; og en særlig iøjnefaldende Vanskabning, Hesten i Forgrunden til højre paa Krystallen, som genfindes paa en Medalje fra 1525 eller Aarene kort derefter, synes at røbe, at Krystallen omtrent er fra denne Tid. Vanskelighederne ved at skære i Sten og i Staal er saa beslægtede, at det er naturligt at genfinde de samme Ufuldkommenheder i begge Slags Arbejder, naar de er udførte nogenlunde samtidigt.

Medaljen (P. 10 og 11), der ikke før har været bestemt, maa være udført til Minde om Karl V's store Sejr ved Pavia i Februar 1525 over Frans I af Frankrig. Den viser paa Forsiden Kejseren, skægløs og laurbærkronet som en Sejrherre — og da Karl efter 1530 al Tid afbildes med Skæg, maa den forherlige en Sejr fra 1520'erne. Reversens Flodgud helt i Forgrunden personificerer Ticinofloden; Byen i Baggrunden er Pavia. Kampen staar imellem en Rytterhær til venstre, der fører et Banner med tre franske Liljer, og som understøttes af to Kanoner (i Paviaslaget raadede kun Franskmændene over Artilleri). Til højre ses et svagere, maaske vigende Rytteri (de kejserlige Ryttere blev i Slagets Begyndelse drevne tilbage af de beredne franske »hommes d'armes«); men bag dem, og under to Bannere med flakte Kejserørne, staar det talrige, spanske og tyske Fodfolk, som kom til at afgøre Slagets Gang.

Golgatha-Krystallen viser en Figurrigdom, som er karakteristisk for mange senere Arbejder af Giovanni; men i denne tidlige Krystal virker Kompositionen med de nogle og tyve smaa, kraftige Skikkelser og deres syv Soldaterheste overfyldt og uden Klarhed; man ser en Hesteforkrop, men søger forgæves efter Plads for Bagkroppen og kun med Vanskelighed skiller man Gruppen ved Korsets Fod omkring Maria ud fra de den uvedkommende Soldater. Vi skal senere se, at Giovanni og de Malere, hvis Fortegninger han har benyttet, lærte at gruppere deres mange Figurer med en Overskuelighed og Klarhed, hvorom Golgatha-Krystallen ingen Anelse giver[9].

IV

Omtalen af Tityos Krystallen, det eneste af Giovannis øvrige kendte Arbejder, som er udført før 1535, bringer os til at tale om en Episode af særlig Interesse for Glyptikens og Plakettekunstens Historie.

Kendere ved, at Giovanni Bernardi har skaaret forskellige Krystalintaglier efter Tegninger af Michel Angelo; det fremhæves af alle, der har skrevet om ham, men hverken hans egentlige Biografer eller Plaketteforskere har søgt at trænge til Bunds i dette



Giovanni Bernardi: Medalje til Erindring om Slaget ved Pavia, 1525.

Forhold. Saa sent som i 1915 og 1917 har to fremragende Kunsthistorikere: Dalton og Planiscig behandlet Emnet uden dog at gaa ud over Vasaris Beretning, ligesom Bange i Nyudgaven af Kataloget over Kaiser Friedrich Museets Plaketter (1923) paa dette Punkt ganske holder sig til det overleverede. Den følgende Fremstilling bygger da dels paa egne Undersøgelser foretagne i Tillid til, at de nævnte Lærde kendte alle tidligere Behandlinger af denne Sag, dels paa Michel Angelo Forskerne Henry Thode og K. Frey's Forarbejder, der ikke tidligere synes benyttede i denne Sammenhæng[10].

Vasari skriver følgende: »Til den nævnte Kardinal (Ippolito) da Medici havde Michel Angelo udført en Tegning forestillende Tityos, hvis Hjærte sønderflænges af en Grib. Denne skar Giovanni sjælden smukt i en Krystal; det gjorde han ligeledes med en anden Tegning af den samme Buonarotti, forestillende en Phaëton, der, fordi han ikke forstod at styre Solens Vogn, nedstyrtedes i Po-Floden, mens hans klagende Søstre forvandledes til Popler«.

Tre Michel Angelo Krystaller omtales af Claudio Tolomei i et

udateret Brev til Appolonio Filarete; da Brevet blev skrevet, imellem 1537 og 1547, stod begge disse kendte Humanister i Tjeneste hos Hertug Pier Luigi Farnese, Kardinalens Fader; paa Hertugens Vegne havde Claudio Tolomei bedt Maleren Pierino del Vaga give



Revers til foregaaende.

Tegninger til nogle Krystaller, som sammen med Michel Angelo's kunde indfattes i et Sølvskrin af den Art, vi straks kommer til at tale om. Om Udfaldet af denne Henvendelse beretter det retorisk affattede Brev.

»Jeg finder det vanskeligt at opnaa, at Mester Pierino vil udføre Tegningerne til vor Herre Hertugens Skrin. Jeg sendte ham til Guldsmeden, for at han kunde se de tre Krystaller, som allerede er skaarne; men da han saa dem og forstod, de er af Michel Angelo, trak han sig tilbage paa Grund af Mesterens og Arbejdets vidunderlige Kunst. I Gaar meddelte han mig sin Beslutning ikke at ville have at gøre dermed; han anførte to Grunde: den første var, at han hverken vilde stilles op imod eller sammenlignes med Michel Angelo, hvorved han var sikker paa kun at trække det korteste Straa og høste Skam (han tilføjede, at han ikke ved et alt for dristigt Forehavende vilde styrte sig selv i Ulykke paa samme Maade som Phaëton, der er fremstillet i den ene Krystal); den anden Grund var, at Michel Angelo vilde opfatte det som en Krænkelse, hvis han

(Pierino) havde nogen Andel i dennes Værk; og Pierino vilde intet gøre, der i mindste Maade kunde krænke denne. Thi, som alle Ma-



Giovanni Bernardi: Plakette efter Krystal skaaret efter Michel Angelos Phaëton Tegn.



Michel Angelo: Phaëton. Tegning i Windsor Castle.



Giovanni Bernardi: Phaëton; Gipsaftryk efter Carneol.

lere, ærer han Michel Angelo som Tegnekunstens Mester, Fyrste, ja som dens Gud . . . .«

»Kun dertil har jeg kunnet overtale ham, at han udfører nogle Skitser efter de Emner, jeg har opgivet ham; men han vil ikke gennemarbejde dem og heller ikke tillade, at de sendes til Mester Giovanni [Bernardi].«

»Derefter har jeg bestemt mig til selv at gaa til Michel Angelo og forsøge alt, hvad jeg kan udrette personligt. Jeg ved dog ikke, hvad Nytte det vil gøre. Men er I enig med mig, vil I maaske tale med Hertugen derom. Send mig en Skrivelse [fra ham til Michel Angelo], hvori han med megen Venlighed bedes om at fuldende det af ham selv paabegyndte Værk. Derefter skal jeg gøre mig al mulig Umage.« —

Foresætter man sig, efter Læsningen af dette Brev, at udfinde, hvorvidt Giovanni har skaaret to, tre eller flere Krystaller efter Michel Angelo'ske Tegninger, vejledes man ved at sammenligne Berliner Museets Plakette Katalog med Michel Angelo's Haandtegninger, saaledes som de foreligger i Karl Frey's monumentale Udgave. Det vil da vise sig, hvad der næppe beror paa en Tilfældighed, at kun tre Plaketter er virkelige Reproduktioner efter bestemte, bevarede Haandtegninger.

Foruden »Phaëtons Fald« og »Tityos«, som nævnes af Vasari, fremstiller en tredje Tegning og en tilsvarende Plakette »Ganymed, der bortføres af Zeus' Ørn«.

Af »Phaëtons Fald« har Michel Angelo mindst udført tre Varianter, nemlig én som findes i Venedig, én i British Museum og den sidste og mest fuldendte, der nu er i Windsor Castle (P. 12).

Giovanni, som i al Fald har kunnet benytte to af disse Teg-



Michel Angelo: Ganymed.
Tegning i Windsor Castle.



Michel Angelo: Tityos.
Tegning i Windsor Castle.

ninger paa én Gang, British Museum's og Windsor's, har kombineret dem paa forskellig Maade, som det ses af to højovale Plaketter; i begge har han af Pladshensyn udeladt Zeusgruppen for oven. Til den største af Plaketterne, den, som gengiver Giovannis oprindelige Krystal (se Afbildningen P. 12) har han med nogen Frihed formet Katastrofen i Luften paa Grundlag af Windsor Tegningens Klump af tungt faldende Heste, mens Tilskuerne paa Jorden, særligt den interesseret iagttagende Flodgud Eridanos og den ene af Phaëtons tre klagende Søstre, der forvandles til grædende Popler, er hentet fra Tegningen i British Museum. Paa den lille Plakette er alle Phaëtons Søstre og den ene af Hestene i Luften Gengivelser af British Museums Tegning; to andre Heste er udførte efter Windsor Tegningen. Phaëton Krystallen, hvoraf den store Plakette er en Afstøbning, kendes ikke, men en Karneol, som den lille Plakette gengiver, existerede i al Fald endnu for henved hundrede Aar siden, da den italienske Billedhugger Tommaso Cades tog et Aftryk af den, der nu findes i Cades' Dactyliothek i Antiksamlingen i Berlin og det tyske Institut i Rom (Cades 61, 25).

Men mærkeligere end denne Afstøbning er dog Cades' Aftryk af de oprindelige Ganymed- og Tityos-Krystaller (Cades 61, 7 og 33),

som her reproduceres for første Gang i naturlig Størrelse bl. a. i det Haab, at de os ubekendte Samlinger, hvor Originalerne vel endnu findes, vil drage dem frem og give dem den Hædersplads,



Ganymed; Gipsaftryk efter Bjærgkrystal af Giovanni Bernardi.

som deres store Skønhed, deres haandværksmæssige Mesterskab og deres enestaaende Plads i den moderne Glyptik berettiger dem til.

Den usignerede Ganymed Krystal, der er 65 × 87 mm stor og af samme Maal som den store Phaëtonplakette, gengiver spejlvendt Michel Angelos Tegning. Indramningen i Stenens Oval fremhæver Fastheden og Skønheden i Tegningens Linier; dennes meget minutiøse Behandling af Fjerdragten er med stor Samvittighedsfuldhed og overordentlig Dygtighed gengivet i den haarde Sten. Skyerne med deres bløde Omrids og svage Relief danner den luftige Baggrund for Fuglen, der løfter Ynglingen mod Himlen. Hans Ansigt, Krop og Ben er meget smukt behandlede; kun Skuldrenes Drejning og Armenes deraf følgende Forkortning er ikke lykkedes, og fattigt og skematisk virker det flagrende Klædebon.

I British Museum findes en lille — 60 mm lang oval Krystal signeret IO. C. B; den kaldes baade Prometheus og Tityos og viser en lænket Titan martret af en vældig Fugl. Den blev erhvervet i 1866 med Samlingen Blacas og henlaa siden upubliceret og ukendt, indtil den i 1915 offentliggjordes af O. M. Dalton i det fortrinlige Katalog over British Museums Gemmer fra Middelalder og Renais-

sance, der — sammen med Babelons Bøger — er vor Tids vigtigste Bidrag til Studiet af nyere Glyptik.

Mr. Dalton antager, at denne Krystal tidligere har været i Strozziernes Eje, og at det er den, som omtales af Vasari. Det sidste er næppe rigtigt; denne er en mindre, og mindre omhyggelig, ja i alle Henseender en svagere Replik af den originale Krystal, der i Størrelse (66 × 88 mm) stemmer med Ganymed og som her gengives efter Aftrykket hos Cades, der er signeret IOVANES . B .



Tityos; Gipsaftryk efter Bjærgkrystal af Giovanni Bernardi.

Tityos viser her samme dygtige og omhyggelige Udførelse af Fuglens Fjerdragt som Ganymed Krystallen, men ogsaa Svagheder, ligesom denne, i det nøgne Legemes Tegning. Maaske har Medicæer og Farneser, naar de holdt den haarde, klare Sten med det pragtfulde gyldne Relief i deres Haand, ikke set saadanne Mangler saa stærkt, som de nu fremtræder i det døde, karakterløse Gibs. Men alligevel føles det som den magtfulde Skønhed, der er i dette lille Relief næsten helt er Motivets og kun i ringe Grad Gengivelsens: er Michel Angelos, ikke Giovannis. Den afklarede Enkelhed i Opfattelse og Behandling, som kan gøre skaarne Gemmer til de skønneste Juveler fra Fortiden, mangler i mærkelig Grad i disse Arbejder, der dog er de ejendommeligste og i Forhold til antik Glyptik mest selvstændige Arbejder, Renæssancen har frembragt.

Vil man nu spørge, om Michel Angelo har udført sine Tegninger

som Fortegninger til Giovanni, kan hertil svares et bestemt: Nej. Phaëton og Tityos Tegningernes pathetisk lidenskabelige Smerte, og den Stemning af smeltende, dyb sanselig Erotik, som er over Ganymed Tegningen gør denne Mulighed i og for sig lidet trolig. Hertil kommer at »Nyttekunst« og i det hele Kunsthaandværk ikke havde Michel Angelos Interesse; allerede i 1506 skrev han til sin Broder i Anledning af en Dolkeskede, han havde meget Bryderi med, at den Art Opgaver ikke hørte til hans »Fag«.



Tityos; Bjærgkrystal skaaret af Giovanni Bernardi. British Museum.

De Tegninger, Giovanni har benyttet, er alle udførte i 1532 og 1533 og skænkede af Michel Angelo til hans unge Ven Tomaso Cavalieri. Den senest udførte af dem, Phaëton Tegningen i Windsor, sendte Michel Angelo, der den Gang var i Florens, med et Bud til Cavalieri, som opholdt sig i Rom. Fra denne findes der et Takkebrev, skrevet den 5. September 1533, som besvarer vort Spørgsmaal paa afgørende Maade, idet det deri hedder: ».... For en tre Dage siden modtog jeg min Phaëton fra Dem: et herligt Arbejde. Jeg har vist ham til Paven og til Kardinalen (Ippolito) af Medici og alle er, uden at jeg kan forklare Grunden, ivrige efter at faa ham at se. Kardinalen af Medici har ønsket at se alle Deres Tegninger, og de har behaget ham saa meget, at han vilde lade Tityos og Ganymed skære i Krystal, og med Hensyn til Tityos har jeg ikke kunnet undgaa at føje ham; den udføres nu i Krystal af Mester Giovanni; at redde Ganymed har kostet mig Møje nok . . .«

Dette Brev forklarer alt. Mester Giovanni har skaaret Krystallerne imellem September 1533 og Kardinalen af Medicis Død i August 1535. Uden Vanskelighed kan vi forestille os, at den mægtige Kardinal har faaet den purunge Cavalieri til, nolens volens, at udlevere sig ikke blot Ganymedtegningen, der »reddedes« første Gang, men ogsaa begge de to Phaëtontegninger, hvilke vi har set Giovanni benytte i sine Plaketter.

Endelig viser dette Brev ogsaa, hvor lidt virkelig Besked Claudio Tolomei vidste, da han foresatte sig at bede Michel Angelo »fuldføre det af ham selv paabegyndte Værk« [11]. —



Ganymed; Broncerelief efter Michel Angelo. Wallace Collection.

Henry Thode har interessant anført, hvorledes Motiverne fra Cavalieri Tegningerne optoges og omformedes i Malerkunsten af Tizian, Caracci og Rubens, og kendt er det, hvorledes de med arkitektoniske o. a. Tilføjelser blev stukne af Beatrizet og Bonasone. Vi kan ikke afholde os fra hertil at føje nogle hidtil upaaagtede Vidnesbyrd om, at de ogsaa har sat Spor i Skulpturen, og at deres Yndest og Indflydelse er naaet langt videre omkring, end man hidtil har anet.

Betydningsfuldest er et hidtil ret ubemærket, ovalt Relief i Wallace Collection, som ved Direktørens, Mr. Mac Call's, Imødekommenhed er bleven fotograferet til denne Artikel, hvor det — stærkt formindsket, da det maaler 32,4 × 24,5 cm — gengives for første Gang. En stor Kunstner, hvem ved vi ikke, har givet Ganymed Tegningen plastisk Form i denne Bronce. Der er Storm og Uvejr over den mørke, urolige Baggrund, storladen Kraft over Ørnens mægtige Flugt og en smægtende Betagelse over den sandselige, af Zeus udkaarne Yngling. Gengivelsen synes mig i Besiddelse af en forunderlig Rigdom, der virker som en Fornyelse af selve Kompositionen.

Sarkastisk og tvetydig foreslog Sebastian del Piombo i et Brev



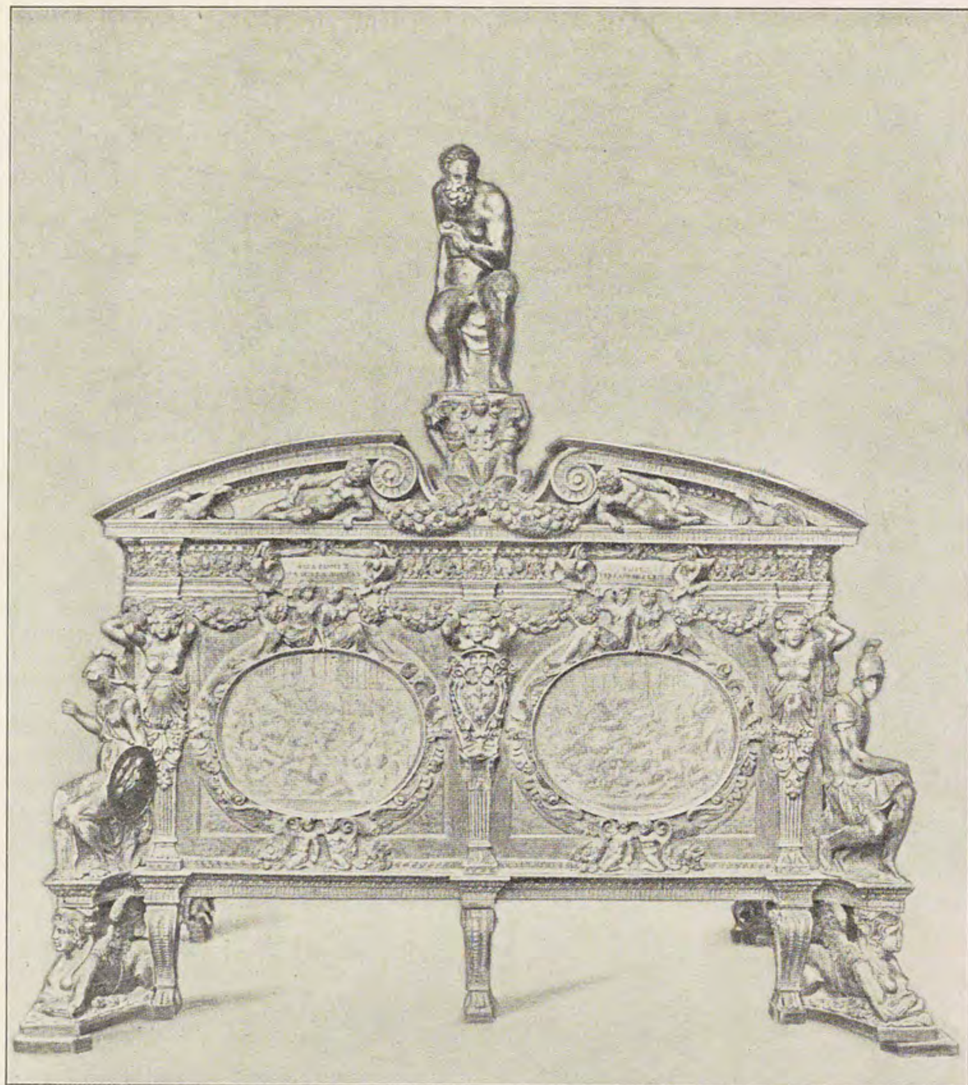
Broderi fra portugisisk Indien, XVI. Aarh.
Nationalmuseet, Lisboa.

af 17. Juli 1533, at Michel Angelo kunde anvende Ganymed som Loftsbillede i det medicæiske Kapel: fik Ynglingen en Glorie om Hovedet, kunde han gælde for Apokalypsens St. Johannes, som førtes til Himmels af den Ørn, der er hans Symbol. Maaske er en af Giovannis Ganymed-Plaketter naaet til portugisisk Indien og her af en from Munk virkelig opfattet som en Johannes Fremstilling. I al Fald ser man paa en broderet Alterforside fra det nu sæculariserede Lorvoã Kloster i Portugal midt i concentriske Cirkler, der iøvrigt indfatter kinesiske Blomster og Skybaand, Ranker og Fabeldyr, Michel Angelos Ganymed baaret bort af Ørnen. Den stærkt medtagne Figur viser sin Herkomst ved sine Omridslinier, Benstillingen og det flagrende Klædebon.



Kaminplade af Støbejern. Kaiser Friedrich Museum. Berlin.

Dr. Luis Keil, Conservator ved Museet for gammel Kunst i Lissabon, der godhedsfuldt har ladet et Fotografi tage af dette mærkelige Broderi og sendt os det, har ligeledes oplyst, at det maa være udført i portugisisk Indien i det 16de Aarhundrede. Da vi gjorde Dr. Keil opmærksom paa Broderiets Forhold til Michel Angelo-Tegningen, mente han Bindeleddet snarere maatte søges i et Kobberstik end i Giovannis Plakette. En Sammenligning mellem Broderiet, Beatrizet's Stik fra



Farnese Casetten. Nationalmuseet. Neapel.

1540'erne og Plaketten synes dog at bekræfte, at den sidste har været det Forbillede, Brodereren har fulgt; det er kun en Detalje, men det peger i denne Retning, naar Broderiets skydannende, vandrette Bølgelinier, ligesom Plakettens Skyer, ikke findes rundt om Ørnen — som Skyerne paa Kobberstikket — men kun under denne. Afgørende er, at Giovannis Plakette kun viser Michel Angelo Motivet, mens Beatrizets Stik bød paa et Landskab med en hylende Hund og alskens lokkende Tilføjelser, som den indiske Broderer næppe havde kunnet se bort fra, om han havde haft dem for Øje,

sigende til sig selv, at Michel Angelos Ganymed var Hovedsagen, og god nok for sig alene[12].

Det sidste Exempel er en i Jærn støbt Kaminplade fra det 16de Aarhundrede, hvor man ser Tityoskompositionen bredt og dekorativt gengivet og indrammet af en kraftig, flad Liste. Skønt det af-



Pierino del Vaga: Bacchus og Silenens Triumf.
Tegning i Louvre.

bildede Exemplar findes i et af det kunsthistoriske Studiums Hovedcentrer, Kaiser Friedrich Museet i Berlin, synes dog endnu ingen at have bemærket dets nære Tilknytning til den store Kunst[13].



Giovanni Bernardi: Bacchus og Silenens Triumf.
Bronceplakette efter Krystal.

V

Berømt i Kunsthaandværkets Historie som et af Senrenaissancens ypperste og rigeste Sølvsmedearbejder er »Farnese Kassetten«, hvortil Giovanni har udført seks usædvanlig store, ovale



Pierino del Vaga: Amazoneslaget.
Tegning i Louvre.

Krystaller. Sølvsmeden, Florentineren Manno, som ved Udførelsen af det sarkofagagtige Skrin med den fritsiddende Herkules paa Laaget har været paavirket af Michel Angelos Mediceergrave, ved man, har



Giovanni Bernardi: Amazoneslaget.
Bronceplakette efter Krystal.

haft Arbejde i Benvenuto Cellinis Værksted. Thode har ment, at Hertug Pier Luigi ønskede at anvende sine tre Michel Angelo Krystaller hertil; Antagelsen er maaske unødvendig. Vasari fortæller, at Skrinet er udført til Kardinal Alessandro Farnese, som selv havde udtænkt Relieffernes Emner, og man maa tro, at baade Hertugen og hans Søn, Kardinalen, har haft Brug for og Raad til at lade sig lave saa kostbare Skrin, som netop den Gang hørte til Guldsmedenes vigtigste verdslige Opgaver; naturligvis er kun meget faa Arbejder af denne Art bevarede, men om deres Udbredelse vidner endnu en Del Tegninger, saaledes — alene af Pierino del Vaga — fire som opbevares i Uffizzierne.

Af de seks Krystaller nævner Vasari de fire, som Giovanni har skaaret i Hulrelief »med vidunderlig Kunst«: nemlig Meleagers Jagt paa det kalydoniske Vildsvin; Bacchanterne og et Søslag; »desuden Hercules' Kamp med Amazonerne og andre meget skønne Fantasier af Kardinalen, som lod Pierino del Vaga og andre Mestre udføre Tegningerne hertil.« De to Krystaller, Vasari ikke nævner af dette Hovedværk af Giovanni, forestiller et Cirkus med Quadrigaer og Kentaurers og Lapithers Kamp.

Aldo de Rinaldis har i en Artikel i »Bolletino d'Arte«, 1923 publiceret Skrinet med talrige fortrinlige Gengivelser af Helhed og Enkeltheder samt to af Pierino del Vagas Fortegninger: til Silenen og Amazoneslaget. Vi behøver derfor ikke at komme ind paa en nærmere Omtale af Kassette Krystallerne, blandt hvilke Cirkus med Quadrigaer virker ret svagt, medens Silenen, Amazone Kampen og Kentaurers og Lapithers Strid er iblandt de rigeste, de mest bevægede og samtidig i deres flademæssige Behandling af de talrige Figurer, de mest afklarede af Giovannis Arbejder.

Imidlertid findes der en Krystal, som oprindeligt har været bestemt for Skrinet og har den samme usædvanlige Størrelse (c. 8,4 × 10 cm) og tværovale Form, som de der blev anvendte. I to Breve, daterede henholdsvis den 17. November 1543 og den 21. April 1544, omtaler Giovanni Kassette-Krystallerne; i det første skriver han, at de endnu ikke er færdige; med det sidste sender han, staar der, »Kassettens fire store Stykker, nemlig Cirkus med Quadriga'er, Bacchus og Silenens Triumf, et Søslag og Slaget ved Tunis, som alle vil vække Deres Beundring.« Af disse kender vi de tre første fra Skrinet; men den fjerde, Slaget ved Tunis, maa af en eller anden Grund være vraget og paa anden Maade erstattet.

I det ødselt udstyrede Katalog over J. P. Morgan's Samling af Juveler og Kostbarheder, som udkom i 1910, har Udgiveren Dr. C. G. Williamson afbildet hosstaaende Krystal, som nu opbevares i »Morgan Wing« i Metropolitan Museum of Arts i New York.



Giovanni Bernardi: Tunistoget. Krystal i Metropolitan Museum New York.

Dr. Williamson har i sin Kommentar til Krystallen atholdt sig fra ethvert Forsøg paa at forklare dens Indhold.

Man ser tilhøjre en Kamp mellem sejrende Ryttere bærende ideale, antike Rustninger og Hjælme, og overvundne, som har turbanlignende Hovedbeklædninger og Skjolde med Halvmaaner; i denne Kampscene er der intet, man ikke kan tiltro en Rafaelelev som Pierino, saa meget mere som man i den centrale Rytter tydeligt sporer Reminiscenser af den himmelske Rytter i Rafaels Heliodorfreske. Anderledes forholder det sig med det Landkort, der udfylder Kry-

stallens venstre Side; det skyldes uden Tvivl en anden Kunstner. Spørgsmaalene melder sig da, hvem denne kan være? og hvad Kortet forestiller? Dette viser en Havbugt, som ved en smal Tange er skilt fra en Fjord eller Lagune; paa Vandet er kæmpende Skibe



Kejser Karl V. Medalje af Giovanni Bernardi.

og Baade; dér, hvor en snorlige Kanal gennemskærer en Tange, ligger en Fæstning; en anden ser man, hvor Tangen skyder ud fra det faste Land; foran en Bymur helt i Baggrunden ses et tredje Fæstningsværk; i Forgrunden til højre to Arkader, der ser ud, som var de omstyrtede.

At denne Krystal er identisk med den, som Giovanni i sit Brev kalder »Slaget ved Tunis«, viser Indskriften paa en usædvanlig og berømt Medalje, præget i Sølv, som findes i Kabinettet i Wien. Paa dennes Avers ser man Karl V's Brystbillede, næsten »en face«, i den samme Stilling og med de samme Træk og den samme Rustning, som man kender fra Tizians Maleri af ham paa Slagmarken ved

Mühlberg; men paa Reversen finder man Morgan Krystallen i en Gengivelse, som indtil de mindste Enkeltheder stemmer overens med Originalen, og som fra Krystallen har bevaret den for en Medalje meget iøjnefaldende og ualmindelige Signatur JOHANNES B(ernardi) F(ecit). At Forside og Bagside er hentede forskellige Steder fra ses blandt andet deraf, at Portrættet er højovalt, mens Reversfrem-



Revers til foregaaende.

stillingen er tværoval, og den sidstes Oval endda mindre og navnlig kortere end hele Medaljens; den Margen, som herved fremkommer, er ved Ovalens to Ender bred nok til at bære Indskriften: EXPEDITIO AFRICANA.

Tunis-Toget, Expeditio Africana, der fandt Sted i Sommeren 1535, er blandt de politiske Begivenheder, som i Datiden optog Sindene mest.

Under Kejser Karls personlige Ledelse drog en lille, men stærk Hær af spanske og tyske Lejetropper paa italienske Skibe, blandt hvilke et betydeligt Kontingent var stillet af Pave Paul III, over Middelhavet og landsattes udenfor Tunis' befæstede Havnestad Goletta, omtrent der, hvor det gamle Carthago's Ruiner ligger. Det var et

Kors- og Hævntog mod den osmanniske Admiral og Sørøver Chaireddin Barbarossa, som paabegyndtes, mens dennes Overherre Sultan Soliman var optaget af Krigstog i Persien. Af sit spanske Hjertes fulde Lyst slog Karl løs paa Maurerne og deres Trosfæller Osmannerne, som ogsaa for første Gang i Historien led et fuldstændigt Nederlag i Kamp mod de Kristne. Goletta og Tunis erobredes og plyndredes, mange tusind kristne Slaver befriedes, de Vantros Overfald paa Spaniens og Italiens Kyster hemmedes for en Tid, og for en Menneskealder lagdes Tunis under den spanske Krone.

At ikke blot Kejserens Fjender, men ogsaa hans Forbundsfæller med største Spænding fulgte Efterretningerne om den dumdristige Expeditions Forløb, har man mange Beviser for. Den 24. Juli 1535 sendte Paolo Giovio Hertugen af Mantua et Brev, hvori han skildrer den kejserlige Hærs Vanskeligheder og Lidelser under en Maaneds resultatløse Ophold i Afrika; men dette Brev ledsager han med en Kommentar, der sikkert har været noget nyt og ukendt dengang, nemlig et Kort over Krigsskuepladsen med Angivelser af Hærenes Stillinger udenfor Goletta. Træsnit, der gav en saadan Situationsplan af Byen Tunis og Omegn, kunde man fra Juli Maaneds Udgang købe i Rom. Vi kender dem ikke længere, men kan gaa ud fra, at et af dem er bevaret i Giovannis Krystal.

Noget forskellig fra Giovannis Plan, men ved sine Tilskrifter meget oplysende ogsaa for denne, er det Kort, som findes i Scheppers latinske Fremstilling af Tunistoget trykt i Antwerpen 1554; i Virkeligheden skyldes sandsynligvis baade den Scepperske og Giovannis Plan én og samme Kunstner.

Paa Toget til Tunis medtog Kejseren Jan Vermayen, kendt som Maler og som Landmaaler. Under sit Ophold i Tunis gjorde Vermayen en Mængde Studier baade af Landskabet og af Soldaterne, og hjemvendt til Nederlandene samlede han disse til store Tæppekartoner, som endnu findes i Wien, mens de 12 Billedtæpper, som vævedes efter dem, opbevares i Madrid.

Vermayens Landmaalerinteresser ser man i det første Tæppe af Tunistogserien, der viser et Kort over den Del af Middelhavet, som Flaaden gennemsejlede fra Barcelona til Goletta; men ogsaa de andre Tæpper røber gennem deres topografisk korrekt gennemarbejdede Landskaber den samme Tilbøjelighed. At Vermayen ogsaa har tegnet Kort over Krigsskuepladsen erfarer vi udtrykkeligt af et Privilegium, han den 26. Maj 1536 fik af Raadet i Brüssel til at sælge Træsnit

forestillende Tunis og Omegn. Sandsynligvis har disse og lignende Træsnit af Vermayen først været udførte i Tunis og kolporterede i Rom Aaret forinden, mens Interessen for Tunistoget var paa sit højeste.

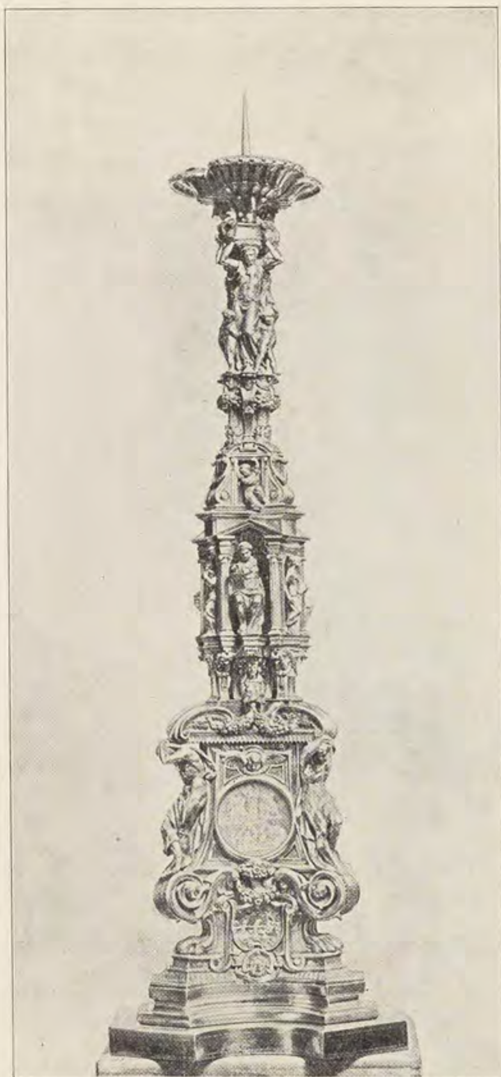
En Sammenligning af Vermayens Billedtæpper og Sceppers Kort med Giovannis Tunis-Krystal oplyser alle Enkelthederne paa den



Kort over Tunis og Omegn; efter Scepper. Antwerpen 1554.

sidste. Helt i Forgrunden ses Ruinerne af de mægtige Aquæducter, som i den antike Kejsertid har ført Vand til Karthago (slg. særligt Billedtæppe No. 6); Taarnet, der ligger dér, hvor Tangen skyder sig ud i Havet, er en befæstet Ferskvandsbrønd, hvorom der førtes forbitrede Kampe (slg. bl. a. Tæppe No. 4); paa selve Tangen ligger Goletta lige ved Kanalen (slg. bl. a. Tæppe No. 12), mens Byen med den stærke Murkrans bag Lagunen er Hovedstaden Tunis (slg. Tæppe No. 10), hvis Kastel for Tydeligheds Skyld paa Krystallen er lagt udenfor Bymuren. —

Ligesom andre Renæssance Kunstværker synes Farnese Kassetten at rumme en nu forglemt, lærd humanistisk Symbolik. I et Sølvrelief i dens Bund har den litterært interesserede Alessandro Farnese saaledes ladet Oldtidens store Alexander fremstille i det Øjeblik, da han, omgivet af sine Hærførere, hædrer Literaturen og lader Homers Værker anbringe i et kostbart Skrin. Tunis-Krystallen, som af en Grund, vi ikke kender, er bleven udskudt, har vel oprindelig skullet erindre om det Korstog, som mentes for alle Ti-



Alterstage af Antonio Gentile da Faenza(?) Peterskirken, Rom.

der at ville kaste Glans over Farfaderens Pontificat, og Scenerne fra Herkulessagnene er maaske ikke valgte af en almindelig »Lust zu fabulieren«, men har tiltalt Kardinalens »fantasia« som smukke Omskrivninger for en Hyldest til hans politisk, og paa anden Maade, virksomme og energiske Liv.

Lad os, fortsættende denne Tankegang, før vi slutter dette Afsnit, for et Øjeblik vende tilbage til Medaljen i Wien. Man har undret sig over, at denne, som ikke kan være ældre end 1548, da Tizian malede Kejserbilledet i dette Aar, paa Bagsiden mindes den afrikanske Expedition, der den Gang var tretten Aar gammel og uden Aktualitet. Forklaringen er dog vist ret simpel. Anvendelsen af Tuniskrystallen tyder paa, at Alessandro Farnese, der ejede denne, har ladet Medaljen præge. Som den katolske Kirkes Vicekansler, har han oftere forhandlet med Kejseren, der iøvrigt var hans Broders, Ottavio's, Svigerfader. Det er da sikkert i Tidens Aand at tænke sig, at Alessandro Farnese, som en Opmærksomhed, har sendt Kejseren en Medalje, der viser ham som Kirkens sejrrige Forsvarer baade i Kampen imod Protestanterne ved Mühlberg og mod de Vantro i Tunis.

Benyttelsen af Tizians Maleri kan i Virkeligheden ogsaa bedst forklares saaledes. Originalen har nemlig ikke været kendt i Italien, hvor Medaljen er udført; efter at være malet i Augsburg i 1548

bragtes Billedet til Nederlandene og derfra senere til Spanien, hvor det jo endnu findes. Men det vides, at Alessandro Farnese har ejet en Kopi deraf udført af Tizian selv i 1549(?). Nu er den forsvunden, men i det 17. Aarhundredes Inventarer over Farnesefamiliens Malerier nævnes den, og de, som den Gang har set den, skal have berømmet den stærkt. Denne Kopi har da været Forbilledet for Medaljens Portræt [14].



Giovanni Bernardi: Opstandelsen.
Plakette efter Bjærgkrystal.

VI

Ved de største aarlige Fester, som Jul og Paaske, smykkes Peterskirkens Højalter af to Kandelabre af Sølv og af et stort Krucifiks af Bjærgkrystal paa en Fod, der ligeledes er af Sølv. Om disse tre Alterprydelser ved man, at de i 1583 samlede skænkedes Kirken af Kardinal Alessandro Farnese, og om Krucifikset vides desuden, at det er udført i 1582 af Guldsmeden Antonio Gentile da Faenza paa Kardinalens Bestilling. Betydelige Forskere antager dog, at de to Kandelabre er udførte tidligere og af Giovanni Bernardi i Forening med en Guldsmed. Dette kan saaledes stadig læses i Burckhardts Cicerone; Thode skriver det i sit Michel-Angelo Værk, og Gaston Migeon har fornylig vist, at han intet mistænkeligt finder deri. Plon — som med meget vægtige, og for mig overbevisende, Grunde bestrider denne Antagelse — oplyser, hvad der for det følgende er af den største Betydning, at Kandelabrenes nuværende Bjærgkrystaller i al Fald ikke er fra det 16de Aarhundrede, men er skaarne i det 17de af Anna Hamerani [15].

Af Vasaris Beretning og Giovannis Breve ved man, at denne i 1539 udførte et Krucifiks og to Kandelabre til Kardinal Farnese; til Kandelabrene skar han »seks cirkelrunde Krystaltavler«, skriver Vasari, »i den første ses Høvedsmanden i Kapernaum, i den anden, Bethesdas Dam; i den tredje, Forklaringen paa Tabors Bjærg; i den fjerde, Miraklet med de fem smaa Brød og de to smaa Fisk; i den femte, da han fordrev Sælgerne fra Templet; og i den sidste Lazarus' Genopvækkelse«.

Ingen af disse seks Krystaller har hidtil været kendte, og kun

Høvedsmanden i Kapernaum har man ment at genfinde i Afstøbning iblandt Giovannis Plaketter; men her er det nu saa uheldigt, at Museerne i Berlin og i Neapel har identificeret to helt forskellige Pla-



Giovanni Bernardi: Opstandelsen. Bjærgkrystal i Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

ketter som Afstøbninger af Kandelaberseriens Høvedsmands-Krystal; selv om Berliner Museets Plakette synes os at passe bedst til Navnet, skal vi ikke vove at udtale os om, hvem der har Ret. —

Den sidste store Serie af Krystaller, Vasari omtaler, bestaar af 8 Tavler, om hvis Bestemmelse han intet oplyser; de fire af disse nævnes i et Brev fra Giovanni til Kardinalen af 4. April 1546 som »de sidste af Korsets Historie«; de fremstiller: Da Kristus gribes af Jøderne, da han hudflettes og krones med Torne, da han bærer Korset, og da han fæstes derpaa og løftes i Vejret; de andre fire, Vasari nævner, fremstiller: Kristi Fødsel, Bønnen i Getsemane, Kristus for Annas, Herodes og Pilatus, og Opstandelsen. Af disse 8 Krystaller kender man i Plaketter tre Gengivelser: Kristi Fødsel, Hudfletningen (i to Varianter: i Berlin og i Neapel), samt Opstandelsen. De er alle ovale. Den sidste, som vi gengiver, viser Kristus med Sejersfanen i Haanden, hævende sig over Graven, som bevog-

tes af romerske Soldater; den er signeret IO. Af selve de ovale Krystaller har man hidtil ikke kendt en eneste. —

Fire af de her nævnte fjorten Krystaller findes imidlertid i det Sølv-



Giovanni Bernardi: Gangen til Golgata. Bjærgkrystal i Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

skrin i det danske Nationalmuseum, hvortil der sigtedes i de første Linjer af nærværende Afhandling; de to er cirkelrunde: som Kandelaberkrystallerne og forestiller Forklaringen paa Tabors Bjærg og Udrensningen af Templet; de to andre er ovale: som den sidstnævnte Serie og forestiller Gangen til Golgatha og Opstandelsen.

Denne sidste Krystal er den eneste af de fire, der allerede er os bekendt gennem en Plaketteafstøbning; med Afstøbningen stemmer den overens i Komposition og alle Enkeltheder, saaledes ogsaa i den korte Signatur IO (annes, for Giovanni).

Den anden ovale Krystal er usigneret, men om dens Identitet er der heller ingen Tvivl: den er sendt Kardinal Farnese med Brevet af 4. April 1546, hvori Giovanni kalder den: »da Kristus føres til Kalvariebjærget og bærer Korset«.

Forklaringen paa Tabors Bjærg nævner Vasari som den tredje af de cirkelrunde Kandelaberkrystaller og i Nationalmuseet lærer

vi den at kende som en Komposition, der ganske følger Skemaet fra Raffaels Transfigurationsbillede.

Endelig har vi i Udrensningen af Templet — Vasari betegner den



Giovanni Bernardi: Forklaringen paa Bjærget. Bjærgkrystal i Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

som den femte Kandelaberkrystal — et af de bedste Arbejder, vi kender af Giovanni; maaske er det Bevidstheden om her at have udført noget særligt udmærket, som har bevæget ham til at signere denne med alle sine Forbogstaver: IO. B. DE. C. B.

Denne sidste Krystal viser ganske utvetydigt, at Pierino del Vaga ogsaa maa have udført Tegningerne til Kandelaberserien. Slægtskabet med Farnesekasettens Krystaller ses i den arkitektoniske Baggrund, den flademæssige Komposition, hvor al Bevægelse er fra venstre til højre eller omvendt; i Enkeltskikkelser som den væltede, nøgne, silenagtige Vexellerer, og endelig i de mange, lidet individualiserede, slanke Figurer med de rytmiske, yndefulde Bevægelser. Yderligere bekræftes denne Antagelse af en Tegning, som er udført af Pierino. Mariette har ejet denne, som forestiller Lazarus' Opvækkelse, og som har været Forbillede for den sidste af Kandelaberkrystallerne; vi skylder Monsieur Robert Brussel i Paris Tak, fordi

han, paa vor Anmodning, lod undersøge om Tegningen efter Mariettes Død var kommet til Louvre, og da den virkeligt fandtes her, elskværdigst sendte os et Fotografi af den. —



Giovanni Bernardi: Uddrivelsen af Templet. Bjærgkrystal i Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

Sølvskrinet giver ikke mange Oplysninger om Krystallernes Vandringer fra la Cancelleria i Rom til Nationalmuseet i Kjøbenhavn.

Det er ottekantet og hviler paa otte, let fladtrykte Kuglefødder; indvendigt er der i Bunden et Sølvrelief forestillende Nadveren; paa de fire udvendige Smalsider findes Relieffer med: Kristus i Getsemane; hans Fremstilling for Folket; Hudstrygningen og Korsfæstelsen. Paa Laaget sidder — i »ronde bosse« — den prækende Johannes med »agnus dei«.

Der er Grund til at bemærke, at de fire Relieffer paa Siderne er udførte efter de tilsvarende Fremstillinger i Dürers lille Kobberstik-Passion (Bartsch, 4, 8, 10, 13). Dette behøver naturligvis i og for sig ikke at sige, at Skrinet er tysk Arbejde, da disse Blade, særlig i Marc Antons Efterstik, vandt stor Udbredelse i Italien, og netop Manden med den opslidsede Kappe, der ses paa Relieffet: Fremstillingen for

Folket, genfindes som Tilhørernes højre Fløjmand i Andrea del Sarto's berømte Scalzo Freske: Den prækende Johannes[16].

Men Skrinet er dog uden Tvivl omkring Aar 1600 udført i en sydtysk Provinsby — ikke i Hovedstæder som Augsburg og Nürnberg; de intetsigende og daarligt anbragte Fødder, de krimskramsagtige Guirlander, og endeligt den lidet soignerede og lidet dygtige Udførelse tyder paa det provinsielle Arbejde.

Skrinet har været i Nationalmuseet siden den 2. December 1823; det afgaves hertil fra Rosenborgsamlingen, som var kommet i Besiddelse af det den 23. Februar 1797 sammen med en Del »fra Christiansborg Slots Ildebrand (1794) reddede Sager«. Hvornaar og hvordan det er kommet til Christiansborg, ved vi ikke; som en ren Formodning vil vi udtale, at det kan være sket paa Christian VI' Tid; dels fordi hans Dronning Sophie Magdalene bevarede en levende Forbindelse igennem mange Aar med sin sydtyske (bayreuthske) Hjemstavn, og Skrinet derfor gennem hendes Slægtninge som Gave eller ved Køb kan være kommet hertil; dels fordi man véd, at Christian VI nærede en stor Interesse for Ædelstene og særlig for Glyptiken, der paa hans Tid oplevede sin tredje og hidtil sidste Blomstringsperiode i Europa. Han indkaldte en virkelig fremragende Ædelstensskærer: Sydtyskeren Natter fra England, gav ham Bolig og Værksted paa Christiansborg, lønnede ham rigeligt for hans Arbejder, ja, skænkede ham ovenikøbet Christiansborgmedaljen i Guld, som var af 12 Uncers Værd: »Dette er«, skriver Natter i Indledningen til sin Afhandling om Stenskærekunsten, »saa sjælden en Optræden i vort Aarhundrede, at den fortjener at erindres af Efterverdenen, og sidestilles en Alexander's og en August's Gavmildhed«[17].

Rigsarkivets Regnskaber for Kongens Particulairkasse viser med al ønskelig Tydelighed, at Natter opholdt sig i Kjøbenhavn i 1743, men, saavidt vi har kunnet se, indeholder de ingen Oplysning, hvorved Skrinets Erhvervelse kan tidsfæstes.

VII

De første Breve, som Albrecht Dürer sendte hjem fra sin store Rejse til Venedig i 1506, indeholder ikke meget om Kunst eller om Rejsen, men drejer sig næsten udelukkende om Perler og Ædelstene, som han havde i Kommission at købe for sin Beskytter Willi-

bald Pirkheimer. Igennem hele det 16. Aarhundrede vedblev Venedig at være et Hovedsæde for Europas Ædelstenshandel, og af Giovannis Breve til Kardinalen fremgaar det, at det var her, han



Pierino del Vaga: Lazarus' Opvækkelse. Tegning i Louvre.

gjorde sine Indkøb af tilslebne Krystaller, som han derefter dekorerede med kunstneriske Udskæringer.

En Udtalelse herom i et Brev fra 1. Maj 1546 lyder saaledes: »... Jeg har (tidligere) skrevet til Dem om Skaalen. Hvis jeg maa faa Lov at udføre den, skal Deres Eminence denne Gang se, hvad moderne Kunstnere formaar; jeg vil skære den til Dem efter Maestro Pierinos Tegning, og jeg siger Dem, i Bunden skal Noahs Ark staa smukt, og inden i Skaalen skal man se alle Dyr og Fugle. Derfor skal Deres Eminence træffe Bestemmelse om Emnet (»Historien«). Imens jeg tager til Venedig for at hente Skaalen, kan Tegningen udføres, saa at ingen Tid gaar til Spilde. Og Deres Eminence maa bestemme, hvem De ønsker skal være med mig i Venedig for at handle om og betale Skaalen. Der findes to: en som koster 200 Scudi og en anden til 150; men bliver den først færdig vil den være 2000 værd, og jeg

er sikker paa, der ikke skal være nogen i Verden, som er bedre end den. Og saa oplagt, som jeg er til at udføre den, siger jeg Dem, at jeg — med Guds Hjælp — vil gøre den hurtig færdig«.

Man gør sig næppe en rigtig Forestilling om, hvilke store Summer Giovanni her nævner; til Sammenligning skal vi anføre en Anekdote, som Vasari har fundet troværdig nok til at genfortælle. En femten Aar senere, i 1561, fuldendte Tizian et Maleri af den angrende Magdalena, som Filip II's Gesandt i Venedig havde set forinden det var helt færdigt og købt til Kongen. Da imidlertid en rig veneziansk Mæcen, Silvio Badoer, saa Billedet, blev han saa greben af dets Skønhed, at han i sin Begejstring tilbød 100 Scudi for at komme til at eje det. Den pengekære Olding kunde ikke modstaa denne store Fristelse; han solgte Billedet til Badoer, og malede til hans katolske Majestæt en Replik, »der dog ikke var mindre smuk«, forsikrer Vasari.

Paa en Tid, da Tizian gennem mange Aar havde været en af Italiens mest fejrede Malere, betaltes der saaledes for et beundret Billede af ham kun Halvdelen eller to tredje Dele af, hvad en tilsleben Bjærgkrystalskaal kostede, og endda blev en saadan naturligvis langt kostbarere, naar den blev dekoreret af Giovanni og indfattet af en Guldsmed med Borter af Guld og Emaljer. —

Hvorledes det iøvrigt gik med denne Skaal, som Giovanni andet Steds skriver skal blive »baade antik og moderne«, »en stor Seværdighed«, »et Minde om Dem (Kardinalen) og om mig«, er ikke opklaret. Maaske kom Pierino del Vaga slet ikke til at udføre Tegningen til den, da han vides i sine sidste Aar at have lidt af forskellige Sygdomme, som i 1547 lagde ham i Graven. At Skaalen dog blev færdig, fremgaar af det sidste Brev, der haves fra Giovanni, dateret den 25. December 1547; heri nævner han forskellige Arbejder han sender Kardinalen og anfører derimellem og ligesom i Forbigaaende: »en Syndflod, som drukner hele Verden og Noahs Ark; et Stykke, som der aldrig før er set Magen til«.

Der findes i Bargello i Florens en Bjærgkrystalskaal, vistnok stammende fra de mediceiske Storfyrsters Eje; den har tidligere været afbildet og drøftet, fordi dens smukke Indfatning fra omkr. 1550 — med Urette — har været tillagt Benvenuto Cellini [18]). Skaalen, som staar paa en lav Fod, har et glat Spejl omgivet af en kraftig Hvirvelrosets Bukler; i Spejlet ser man Jordens Dyr, som parvis vandrer ad en Rampe op til Arken, mens Patriarken knæler ved

Siden i Bøn; paa den omgivende Roset ses Himlens Fugle, der ligesom slynges ind imod Frelsens Ark.

Der er i dette Emne saa megen Overensstemmelse med den »hi-



Giovanni Bernardi? Syndflodsskaalen. Bjærgkrystal i Nationalmuseet, Florents.

storia«, vi har set Giovanni udvikle, at det er nærliggende at formode, at han har udført denne Skaal; hans store Begejstring for Opgaven vilde vi, om denne Formodning er rigtig, nærmest tro skyldes den sindrigt udtænkte Maade, hvorpaa Rosettens Hvirvel har faaet Betydning for selve Historien; heri er der noget af Tidens udspekulerede Aandrigheder, dens »concetti«, som har henrevet Giovanni; helt opfyldt af denne Tanke har han følt, at dette var »paa en Gang antikt og moderne«, det Slagord, hvormed man den Gang vandrede bort fra den klassiske Kunst og hen imod den store Barok.

Som Komposition staar Fremstillingen i Spejlet ikke Maal med de bedste af Farnesekasettens Krystaller eller »Udrensningen af Templet«, men maaske er Pierinos Sygdom og Død en tilstrækkelig Forklaring paa denne Tilbagegang.

VIII

Hermed har vi gennemgaaet Mester Giovanni's Arbejder. Uventet mange af disse har kunnet tidsfæstes, saaledes at en kronologisk Orden har givet sig næsten af sig selv.

»Da denne Kunst er for vanskelig til at nogen ung Mand kan frembringe noget fuldkomment i den«, som Natter har skrevet, er der ogsaa stor Forskel imellem Giovannis første kendte Arbejde, Golgatha-Krystallen, og hans senere. Denne Fremgang er baade af teknisk og af kunstnerisk Art. Figurernes Bevægelser er bleven rigtigere, mangfoldigere og friere, Kompositionen paa én Gang mere sammensat og mere sluttet. Men hvor meget der heraf skyldes Fortegnerens større Kunst, og hvor meget Giovannis, kan ikke i Enkeltheder afgøres. Giovanni arbejdede, som vi har set, i sine sidste Aar alene for Kardinal Farnese og benyttede næsten udelukkende Fortegninger, som dennes daværende »Hofmaler«, Pierino del Vaga, udførte. Derved er der kommen et Præg af Ensartethed over alle Arbejder fra hans bedste Tid, som gør en Skelnen imellem Kunstnerens og Haandværkerens Andel vanskelig. —

Var Giovanni en Fornyer af Glyptikens Kunst? saaledes som Mariette har ment. Var han en af de største, ja maaske den største Ædelstensskærer, som Renæssancen har frembragt? som Vasari synes at mene. Kan det med Rette siges, at han har dannet Epoke indenfor sit Haandværk?

Vi har søgt at fremdrage saa mange positive Oplysninger om Mester Giovanni og hans Krystalarbejder, som det har været os muligt, men til det endelige Svar paa disse Spørgsmaal er vi ikke naaet. Før Undersøgelser om Valerio Belli, Allessandro Cesati og navnlig de ældre Generationer af Ædelstensskærere har lagt Grunden til et virkeligt, omfattende Kendskab til Renæssancens Glyptik, mangler en Vurdering af Giovannis Betydning for denne et fast Grundlag.

Men saadanne Undersøgelser vil utvivlsomt ogsaaa vise sig frugtbringende. Vidste man ikke, hvilken Ligegyldighed Kunsthistorien længe viste overfor Antikens glyptiske Kunst, før den i 1890'erne paany sattes i Højsædet af Furtwängler, vilde man undre sig over, at Renæssancens havde faaet Lov at ligge hen saa upaaagtet, som Tilfældet har været.

Det er næppe for dristigt at spaa, at fremtidige Studier paa dette

Felt vil kaste nyt og betydningsfuldt Lys over dens Plakette-, Mønt- og Guldsmedekunst, og det er tilladt at haabe, at de vil medføre Fremdragelsen af Kunstværker, der ikke er mindre gyldige Udtryk for Renæssancens Kunstliv end de mest karakteristiske Arbejder fra andre Grene af Tidens Kunsthaandværk.

NOTER OG HENVISNINGER

[1] At skelne mellem Bjærgkrystal og Glas er ikke al Tid let; naar, som i dette Tilfælde, de kendte Husraad ikke slaar til, kan en sikker Bestemmelse naaes ad fotografisk Vej; jeg skylder Hr. Professor Dr. Winther Tak for ved en saadan Undersøgelse at have bestemt Krystallerne.

[2] Hvor intet andet oplyses, er Kilden en af følgende: Vasari (ed. Milanesi) Bd. IV pp. 371—75; A. Ronchini: Maestro Giovanni da Castel Bolognese (Atti e Memorie delle RR. deputazioni di storia per le provincie Modenesi et Parmensi v. IV pp. 1—28) 1868, der indeholder Giovannis Breve; Thieme Becker Künstlerlexicon: Bernardi, 1909.

[3] Fra en daarlig Bog, Clausse: Les Farnèse peints par Titien, 1905, stammer enkelte Oplysninger om Alessandro Farnese og hans Kunstnerkreds.

[4] Paul III, Farnese, var Pave 1534 til 1549.

[5] Om Billedet af Giorgione se Vasari-Milanesi IV, 95, om Billedet af Tizian Vasari-Milanesi, VII, 435; Titien; les classiques de l'art, Paris 1911, p. 20 og Note, p. 248; Crowe Cavalcaselle: Tizian, Lpz. 1877, I, 171, N. 23.

[6] Efter Fröhlich-Bum: Parmigianino und der Manierismus. Wien, 1921.

[7] Benvenuto Cellini: Vita ed. Guasti, 1890, p. 164.

[8] I Thieme Beckers Lexicon nævnes egentlig 11 Krystaller, idet det Portræt, Vasari siger, Giovanni udførte af Margrethe af Parma i Kappestrid med sin Rival Valerio Vicentino, regnes for den ellevte Krystal; er det ikke med Urette? Hidtil har man dog ment, at dette Portræt var en Onyx Kamé, som med Konsul Smiths Samling (slg. Gori, Dactyliotheca Smithiana, 1767 v. I Tavle 100) erhvervedes af Kong Georg III, og som endnu skal findes paa Windsor Castle (slg. C. Drury Fortnum: Notes on some gems and jewels at Windsor Castle, Archeologia, 1880, Bd. 45 No. 287).

Se om Fremgangsmaaden ved at skære i Krystal Mariette, Traité des pierres gravées; Paris 1750, v. I; Natter, Traité de la méthode antique de graver en pierres fines. Londres, 1754. Se om Giovannis Bo: Liverani: Maestro Giovanni Bernardi da Castelbolognese, Faenza 1870, p. 38.

[9] Golgatha-Krystallen er offentliggjort af Darcel i Gazette des Beaux Arts, 1886 og af Yriarte, Coll. Stein, Katalog 1886. Nu findes den i Cabinet des Médailles i Paris. Gengivelsen er efter et Fotografi, som M. Jean Babelon venligst har ladet tage til os. Pavia Medaljen er sidst gengivet i M. Bernhart: Die Bildnismedaillen Karls des Fünften. München 1919 Nr. 159. (Slg. om Pavia-Slaget: Erslev: Det 16. Aarhundrede p. 39; H. Häbler: Die Schlacht bei Pavia, Forschungen z. deutsch. Geschichte pp. 511—25, samt Beltrami: La battaglia di Pavia illustrata negli arazzi del Marchese del Vasto al Museo Nazionale di Napoli, 1896).

[10] Dalton: Catalogue of the engraved gems of the postclassical periods in the British Museum; London 1915. Planiscig: Transformierte deutsche Plaketten nach Vorlagen des Giovanni Bernardi; Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1917, pp. 411—21. — Thode: Michel-Angelo særligt Supplementet Bd. 2 pp. 257, 253, 256, 258, 262. — Claudio Tolomei: Lettere, Venet. 1542, fol. 183. Henvisningen hertil findes: Vasari-Milanesi VII, p. 373 note 4. —

[11] Michelangelo: Briefe; übers. von K. Frey; 1907 pp. 23 ff. og 291 og Michelangelo, Gedichte: ed. K. Frey; 1897 p. 522.

[12] Ovnpladen med Tityos har været gengivet i Frida Schottmüller: Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance, Stuttgart, 1921 p. 226. — Ganymed-Broderiet har været afbildet i en meget daarlig Tegning i Catalogo da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza en hespanhola. Lisboa, 1882, Tavle 141, Text p. 76, No. 17.

[13] Vi skylder Frk. Professor Dr. Frida Schottmüller og Hr. Geheimeraad Dr. P. Jessen megen Tak for Tilvejebringelsen og Overladelsen af det her gengivne Fotografi, der p. G. a. Pladens Indmuring i en Kamin, har været vanskelig at tage.

[14] Se om Farneseskrinet Aldo de Rinaldis anførte Artikel og Plon: Benvenuto Cellini, 1883 pp. 296-300. — H. Voss: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florentz, 1920, I, p. 79 afbilder Bacchustogets Tegning og mener — karakteristisk nok — at den er udført for Plakettens Skyld; Tegningerne omtales Mariette l. c. p. 82 f. — Om Morgankrystallen se C. G. Williamson: Catalogue of a collection of jewels and precious works of art the property of J. P. Morgan; Lond. 1910; p. 95 (med Henvisninger) og Tavle 43. — Expeditio Africana-Medaljen gengives efter Bernhart l. c. No. 159; den er ogsaa omtalt Armand: Médailleurs italiens I, 138, som Hill henviser til i sin Anmeldelse af Bernharts Bog (Numismatic chronicle, 1921 p. 159), idet han gentager, hvor uforklarligt det synes, at Aversen tidligst er fra 1548, Reversen derimod erindrer om en Begivenhed fra 1535; Medaillens Revers er afbildet i Bolzenthal: Skizzen, Berlin, 1840 p. 84, Aversen allerede i J. J. Luckii, Sylloge Numismatium elegantiorum, 1620. Luckius nævner vel ikke, at Kejserbilledet er udført efter Tizians Maleri, men han anfører, at Medaljen er udført til Minde om Slaget ved Mühlberg. A. Filangieri di Candida: Le placchette del Museo Nazionale di Napoli (Le Gallerie Italiane IV, 1899) har om en Plakette efter Morgankrystallen (No. 115) udtalt, at den formentlig forestiller Golettas Indtagelse, men der er ikke Grund til at fremhæve dette, da han samme Steds og samtidigt bestemmer en ganske anden Plakette (Berlin 919) paa samme Maade, følgende i Molinier's Spor. — Vasari nævner to Tuniskrystaller: il successo della presa della Goletta, og la guerra di Tunisi; vi tør ikke bestride, at der kan have været to, men mærkeligt var det, om den ene skulde være sporløst forsvunden, den anden bevaret baade i Original, i Medalje og i Plakette; og Vasari begaar ved Omtalen af Farneseskrinet og hvad dertil hører usædvanlige mange Smaafejl. Dr. A. Jürgens ved Statsbiblioteket i Berlin har venligst overladt os Fotografiet af Sceppers Kort. — Der er forskellige andre kunstneriske Vidnesbyrd om det Indtryk, Tunistoget har gjort paa Samtid og Eftertid; vi har ret tilfældig mødt: Stort Sølvfad med tilhørende Kande, Antwerpen ca. 1558: Louvre Apollogalleri, No. 287; et oftere omtalt Urbinofad mærket »Xanto, 1541«; det giver sig ud for at forestille Stormen paa Goletta, mens det i Virkeligheden er en Gengivelse af Georg Pencz' Stik (1539) efter Jul. Romano (Bar. VIII, 344, 86) med Fremstilling af Scipios Erobring af Carthago; slg. Hannover: Keramisk Haandbog, I, p. 139, og Fortnum: Majolica, p. 214. Afb. Marryat, Hist. des poteries, faiences et porcelaines, 1866, I, 215. Rubens har malet Tunis Erobring saa sent som i 1618—20; Billedet er nu i Kaiser Friedrich Museet. — Se om Tunistoget: Baumgartner: Geschichte Karls des V, III. pp. 166—79; og navnlig Voigt: Die Geschichtsschreibung über Zug Karls V gegen Tunis 1535 (Leipzig, Gesellschaft d. Wissenschaften, Abhandlungen VI, 1874 særl. p. 243 f.). — Slg. om Vermayen, Carel van Mander; i Hymans' Oversættelse I, 225 f, er Brusseler Privilegiet omtalt i en Note. Billedtæpperne med Tunistoget er gengivne i Conde de Valencia og Hauser & Menet Tapices de la corona de España, Madrid 1903, Tavle 56 til 65. — Kopien af Mühlbergbilledet omtales af Crowe Cavalcaselle, l. c. p. 512 f. og 525; desuden i et Inventar over Quadreria Farnesiana fra omkr. 1680 i Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi, V. II, p. 146 No. 257. —

[15] Burckhardt: Cicerone, 1898, 7 Aufl. Bd. 2 p. 415 g—h. Thode: Michelangelo V, 252. Migeon i Renaissance de l'art Français, 1919, p. 372. Plon, l. c. p. 280—86 og Tavle 39.

[16] Se e. g. Wölflin: Die klassische Kunst. Udg. 1914 p. 158.

[17] Natter, l. c. p. XX f.

[18] Plon l. c. p. 272 pl. 31.

I Januar 1924.


17 70